

## Poezja jako semiotyka sztuki

*Mochnacki* Jana Lechonia, *Radiatoromans* Stanisława Młodożeńca, wiersz Brunona Jasieńskiego *Przejechali* (z zastanawiającym podtytułem *Kinematograf*), *Katedra w Lozannie* Juliana Przybosa, *Studium przedmiotu* Zbigniewa Herberta czy *Kobiety Rubensa* Wisławy Szymborskiej są utworami poetyckimi, które – niezależnie od bezsprzecznych odmienności – mają jedną, interesującą cechę wspólną. Projektują czytelnika, najogólniej mówiąc, obeznanego z kulturą artystyczną: zorientowanego w problemach muzyki, sztuki radiowej, kina, architektury, malarstwa. Domyślamy się, że wchodzi tutaj w grę – niekiedy – twórcze przedsięwzięcie czytelnika, który – a dzieje się tak w scenariuszu lekturowym *Rozmowy z aktorem* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego – zna zasady aktywnego uczestnictwa w komunikacji literackiej; mogą to być również wyłącznie odbiorcze obcowania z gotowymi dziełami sztuki.

Rysują się też rozmaite horyzonty kompetencji, różnorakie stany erudycji adresata tych wierszy. Przyjęcie *Studium przedmiotu* wymaga orientacji w manifestach abstrakcjonizmu i teoriach surrealistycznych, podczas gdy na przykład odczytanie wiersza *Obraz* Kazimierza Wierzyńskiego zakłada samą tylko pamięć o przeżyciach rodzących się w chwili zetknięcia z jakimkolwiek dowolnym utworem malarskim. Skomplikowanie norm lekturowych potęguje się dodatkowo wskutek odrębności poszczególnych sztuk. Lecz właśnie dlatego, że w granicach interesującej nas tematyki pojawiają się dylematy badawcze, wyodrębnienie spraw liryki „nachylonej” ku innym sztukom zasługuje na refleksję. Pytamy o czytelnika, który w swojej biografii zgromadził pewne

---

\* Tekst pochodzi z: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, pod red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Ossolineum, Wrocław 1980.

doświadczenia – uformowane w związku z istnieniem sztuki. Pytamy o poezję, która do tych doświadczeń apeluje, aktywizuje pamięć teatralną czy malarską, a w konsekwencji dąży do włączenia norm nieliterackiej komunikacji artystycznej w funkcjonowanie norm komunikacji literackiej *sensu stricto*.

„Można wątpić – czytamy w podręczniku Welleka i Warrena – czy poezja byłaby w stanie zasugerować efekty malarskie komuś, kto – przypuśćmy – nie miałby żadnego pojęcia o malarstwie (...)”<sup>1</sup>. Jedno wydaje się pewne: poezja zwraca się raz po raz do odbiorcy, który o malarstwie „ma pojęcie”. Wyróżnia go, rozpoznaje, oferuje mu tematy do przemyśleń, określa się wobec jego wyobraźni. To samo można powtórzyć w odniesieniu do poetyki odbioru wierszy eksploatujących czytelniczną wiedzę o radiu, architekturze, balecie. „Wąska, maleńka uliczka, tak jak malował ją Russo” – pisze Jasiński w *Balladzie*<sup>2</sup>. Kto nie zna twórczości malarza, ten nie spełni instrukcji autorskiej, która nakazuje zobaczyć uliczkę tak, „jak malował ją Russo”. Znak „wąska, maleńka uliczka” i znak „uliczka – jak malował ją Russo” organizują dwa jakościowo różne schematy wyglądowne. W niejednakowym stopniu nasycają „miejsca niedookreślenia”. Schematyczność obrazu uliczki, obrazu wzbogacanego coraz to nowymi detalami, kolorami, konturami, znaczeniami – ma dla odbiorcy inny walor niż schematyczność tego samego obrazu, który jest jednocześnie pejzażem ukreowanym „językowo” i zapamiętanym „malarsko”.

Podjęcie obserwacji nad osobliwościami takich właśnie dzieł byłoby celowe w sytuacji umożliwiającej jasne przeciwstawienie dwóch systemów poezjowania, mianowicie wiersze mówiące o sztuce należałoby rozpatrywać w opozycji do wierszy milczących o sztuce. Narzuca się natychmiast spostrzeżenie, iż przeciwstawnia powyższa nie respektuje porządków ukształtowanych w historii literatury, a jednocześnie mieści się doskonale w systemie rozróżnień semiotyki kultury. Historyk literatury, który by pragnął poezję jakiegoś okresu podzielić mechanicznie na dwa bloki: blok tekstów związanych z nieliterackimi językami sztuki i blok tekstów formułowanych bez odwołań do tych języków – znalazłby się w nie lada kłopotcie. Ani jeden schemat topografii i historii sztuki poetyckiej spośród obowiązujących literaturoznawstwo nie pokrywa się z interesującym nas podziałem. Rozróżnienie wierszy „mó-

<sup>1</sup> R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przekł. zbiorowy, Warszawa 1970, s. 163.

<sup>2</sup> B. Jasiński, *Ballada*, „Gazeta Lwowska” 1924, nr 296.

wiących” i „niemówiących” o sztuce powoduje naruszenie dotychczasowych opisów: podporządkowanych teorii stylów, wyprowadzonych z koncepcji pokoleń, związanych z badaniem doktryn poetyckich, faworyzujących wielkie indywidualności itd. Każdy sektor na mapie historii piśmiennictwa lirycznego zawiera jakiś procent tekstów związanych ze sztuką – żaden nie unicestwia prawdopodobieństwa ich zaistnienia. Owszem, dają o sobie znać zróżnicowania intensywności nasileń. Większe zobowiązania wobec artystycznych doświadczeń odbiorcy podejmuje się zazwyczaj w nurtach klasycyzujących, mniejsze – w kręgach romantycznych. Sztuka pojawia się częściej jako temat poezji kultury, rzadziej bywa tematem poezji natury. Ale ani romantyzm, ani kult biologii nie oznaczają wygnania tego tematu z przestrzeni lirycznych. Słowem, proponowana linia podziału wydaje się niepotrzebna historii literatury. Przypomina dowcip Czechowa (z *Trzech siostr*): przez środek Moskwy, od krańca do krańca, przecięgnięto sznur, a po co? – nie wiadomo.

Natomiast analizowana dychotomia uzyskuje rację bytu na terytorium semiotyki kultury. Kultura pojmowana jako obszar uporządkowanej informacji odznacza się wewnętrzną dwoistością funkcji tekstu. Ten sam przekaz może być tekstem kultury i jednocześnie funkcjonować w zasięgu jej autointerpretacji – na prawach metatekstu kultury<sup>3</sup>. Gdyby spróbować wyjaśnienia kwestii zupełnie fundamentalnej: co wyróżnia semiotykę na tle innych teorii poznania kultury, trzeba by odpowiedzieć, że wyróżnia ją dziś wysiłek uprawiania wiedzy o kulturze w ustawicznej konfrontacji ze świadectwami samowiedzy kultury. Jeżeli metodę formalną cechowało „dążenie do stworzenia samodzielnej nauki o literaturze opartej o specyficzne właściwości materiału literackiego”<sup>4</sup>, to metoda semiotyczna stanowi rozwinięcie tej tendencji, przy czym jedną ze szczególnie atrakcyjnych właściwości kultury okazuje się hierarchia kodów, które są na przemian względem siebie językami i metajęzykami kultury. Oświeclają się wzajem, tłumaczą, komentują i modyfikują strategie oddziaływania społecznego. Tak więc sensy spektaklu – pisze Jurij Łotman – krystalizują się wskutek prze-

<sup>3</sup> W.W. Iwanow, J.M. Łotman, A.M. Piatigorskij, W.N. Toporow, B.A. Uspienski, *Tieziy k siemiotičeskomu izuczeniju kultur*, w: *Semiotyka i struktura tekstu. Studia poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1973, s. 32.

<sup>4</sup> B. Eichenbaum, *Szkice o prozie i poezji*, wybór i tłum. L. Pszczołowska, R. Zimand, Warszawa 1973, s. 275.

cięcia teatralności artystycznej z teatralnością życia; sensy zachowań codziennych inteligenta rosyjskiego pierwszej połowy XIX wieku okazują się czytelne w ich literackim oświeceniu – z literatury pięknej lub epistolarnej przerzucane na terytorium obyczajowości itd.<sup>5</sup> Semiotyka nie potrafi i nie chce inaczej uprawiać swych badań. Interesuje ją znaczenie tekstu definiowane jako rezultat przekodowania informacji na przecięciu co najmniej dwóch systemów znakowych. Decyduje się na podjęcie refleksji nad jakimkolwiek fenomenem kultury – pod warunkiem, że odnajdzie sposób ujęcia tego fenomenu z dwóch stron, w dwa opozycyjne względem siebie pojęcia („tekst” i „nietekst”, „powierzchnia” i „głębina” itd.). Poziom owych „urządzeń dychotomicznych” stanowi tutaj prymarny poziom manipulacji badawczych. Zarazem semiotyka nie może bagatelizować form rozpoznawania oraz utrwalania treści znaczeniowych muzyki, architektury, malarstwa w systemach kultury (nawet gdy owe treści są urojeniami kultury: nadużyciami interpretacyjnymi publiczności). Poezja bywa jedną z takich form. Język liryki uzurpuje sobie raz po raz przywileje metajęzyka sztuki.

Wierzę szczerze, że najlepszą krytyką jest ta, która umie być zabawna i pełna poezji (...). Skoro bowiem piękny obraz jest przyrodą przemyślaną przez artystę, dobrą krytyką będzie ów obraz przemyślany przez umysł inteligentny i wrażliwy. Tak więc sonet czy elegia może być najlepszą recenzją z obrazu<sup>6</sup>.

Dobra krytyka? Najlepsza recenzja? Usuńmy z tej wypowiedzi Baudelaire’a epitety wartościujące; przyjmijmy, że wiersz w istocie może być recenzją dzieła plastycznego.

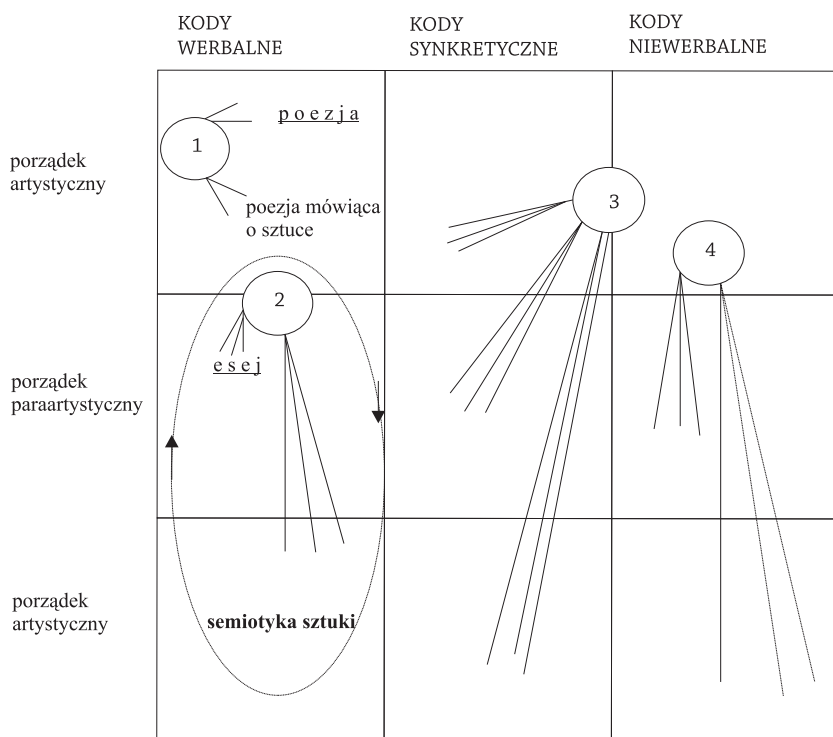
Liryka w funkcji eseju o sztuce nie tylko interesuje semiotykę, ale i wkracza w jej kompetencje. Naukowa refleksja semiologiczna toleruje takie wkroczenia. Liczy się z kooperacją z wiedzą pozanaukową. Powiada Janusz Sławiński, że „Dążenia, programy i realizacje sztuki dwudziestowiecznej odegrały w estetyce Mukařovskiego rolę przede wszystkim jako źródła inspiracji metodologicznej”<sup>7</sup>. Oprócz sztuki XX wieku, określającej poszukiwania Szkoły Praskiej, coraz więcej impul-

<sup>5</sup> Zob. J. Łotman, *Teatr i teatralność w stroje kultury naczala XIX w.*, w: *Semiotyka i struktura tekstu: Dekabrysta w dniu swoim powszednim. (Codzienne zachowanie się jako kategoria historycznoliteracka)*, przekł. B. Żyłko, „Litteraria”, Zeszyty Koła Naukowego Polonistów, Gdańsk 1977, kwiecień, s. 180–184.

<sup>6</sup> C. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*, wyb. i przekł. J. Guze, Wrocław 1961, s. 6.

<sup>7</sup> J. Sławiński, *Dzieło – język – tradycja*, Warszawa 1974, s. 241.

sów metodologicznych daje także przeszłość. Idee artystów dawnych epok (np. traktaty krasomówcze) włączają się w system rozeznania semiotyki. Toporow mówi o „zasadniczo semiotycznym podejściu” do sztuki w kulturze starohinduskiej<sup>8</sup>. Sformułowane w starych tekstach myśli o znaku plastycznym są dostosowane do leksykonu pojęć semiotycznych. Nasuwa się przypuszczenie, że przed ukonstytuowaniem się semiologii naukowej istniały w kulturze, by tak rzec, semiologie potencjalne. Nauka semiotyczna, wyodrębniona współcześnie, wcale nie unieważniła treści semiotycznych, które wyrażały się lub wyrażają nadal poza jej obrębem: w krytyce artystycznej, w literaturze, w poezji.



<sup>8</sup> W.N. Toporow, *Zamietki o buddijskim izobrazitelnom iskusstwie w swiazi s woprosom o siematikie kosmologiczeskich predstavlenij*, w: *Trudy po znakovym sistiemam*, Tartu 1965, t. 2, s. 221.

Proponowany przeze mnie schemat przedstawia relacje wzajemne systemów komunikacji socjalnej – w perspektywie „skrzywionej”, z punktu widzenia „poezji mówiącej o sztuce”. Jest to świadomie partykularne ujęcie rzeczywistości znakowej (inaczej zgoła należałoby konstruować schemat ze względu na ideologię, inaczej – ze względu na obyczajowość czy film artystyczny). Porządek uzewnętrzniony w perspektywie „panpoetyckiej” musi być z istoty niestabilny, kwestionowany przez inne punkty widzenia (choć kwestionowany w różnym stopniu). Schemat uwzględnia trzy właściwości poezji: tworzywo, artyzm, poznanie. Horyzontalna oś współrzędnych notuje odległości od słowa poszczególnych kodów kultury. Poezja zajmuje tu obszar maksymalnej koncentracji form „słowiarskich”. Im dalej od tego obszaru, tym wyraźniej nasila się proces wycofywania słowa z komunikacji społecznej. Na osi horyzontalnej dają się zaznaczyć trzy skupiska kodów: werbalne, synkretyczne, niewerbalne. Opozycja języków „werbalnych” i „niewerbalnych” znana jest semiotyce. Myślenie werbalne uchodzi tu za fundament kultury. Sformułowana przed wiekami myśl Izokratesa: „nic, co odbywa się rozumnie, nie odbywa się bezsłownie”<sup>9</sup>, zachowuje nadal pełną aktualność. Wszelkie systemy semiotyczne – twierdzi Szkoła Tartuska – oraz ich urządzenia generujące mają charakter wtórny wobec reguł lingwistycznych. „Z tego też względu – wyjaśnia Henryk Markiewicz – do wtórnych systemów modelujących zalicza Łotman nie tylko religię, filozofię, naukę czy świadomość potoczną, ale także sztuki niejęzykowe, np. malarstwo czy muzykę (skoro utwory muzyczne można opisać jako konstrukcje syntagmatyczne)”<sup>10</sup>. *Nota bene* takie rozumowanie nieobce jest również artystom. Henri Matisse, tłumacząc przyczyny wyboru barw czystych, mówił, że wraca oto „do podstawowych zasad, które ukształtowały ludzką mowę”<sup>11</sup> – choć sprawa odnosiła się do plastyki, a nie do literatury. Fernand Léger twierdził, że rezygnacja z nadmiaru szczegółów w rysunku odpowiada rezygnacji języka potocznego z wielosłowia: mowa potoczna jest „pełna skrótów”<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Cyt. za: *Driewniegrieczeskaja literaturnaja kritika*, red. Ł.A. Frejberg, Moskwa 1975, s. 57.

<sup>10</sup> H. Markiewicz, *Literatura w świetle semiotyki. (Na marginesie prac J. Łotmana)*, w: *Konteksty nauki o literaturze*, red. M. Czermińska, Wrocław 1973, s. 92.

<sup>11</sup> Henri Matisse, oprac. E. Thiel, Berlin–Warszawa 1975, s. 8.

<sup>12</sup> Cyt. za: *Mastiera iskusstwa ob iskusstwie*, pod red. I.Ł. Maca, N.W. Jaworskiej, Moskwa 1969, t. 1, s. 286.

Podobnie termin „kody synkretyczne” w prezentowanym schemacie jest zorientowany lingwistycznie. Oznacza współobecność słowa i nie ogarnia wszelkich kodów wielotworzywowych. Przekazem synkretycznym będzie (w naszym rozumieniu) piosenka, spektakl teatralny, film czy komiks, ale nie pantomima, nie balet, nie budowla zdobiona malarstwem, gdyż obywają się one bez słów, należą więc do kodów niwerbalnych. Wszystkie skupiska kodów podlegają nadto podziałowi na osi wertykalnej. Jest to podział gradacyjny, w którym obowiązuje zasada „malejącego arcyzmu”. Między uporządkowaniem artystycznym a porządkami nieartystycznymi trzeba wyodrębnić strefę graniczną, w której dominują porządki paraartystyczne. Trzeci element schematu obrazujący poznawcze dążności poezji zaznaczam w postaci wektorów ukazujących przekroczenia kodów. Tak więc poezja mówiąca o sztuce wchodzi na teren eseju poświęconego sztuce i, niżej, w rejony semiotyki. Są to działania dwukierunkowe. A więc semiologia uczona i koresponduje z esejem, i nawiązuje kontakt z poezją.

Czy przedstawione tu ujęcie może wnieść coś nowego do tradycji sporu o korespondencje sztuk? Mam na myśli zadawniony antagonizm – nazwijmy go tak – idei Horacjańskiej oraz idei Lessingowskiej. Pierwsza eksponuje heteronomiczne, druga autonomiczne właściwości sztuk. Wątek Horacjański wyjaśnia sens poczynañ artystycznych jako urzeczywistnienie niemożliwości. Sztuka jest budowaniem iluzji, która formuje się wskutek wymuszenia na danym systemie znakowym – rezultatów sprzecznych z jego naturalnymi możliwościami. A więc obraz malarski to pogwałcenie dwuwymiarowości (wmówienie bryły płaszczyźnie) i jednocześnie iluzja ciężenia przedmiotów, grawitacyjna wizja zbudowana z barw i linii, które prawom grawitacji nie podlegają<sup>13</sup>. Utwór muzyczny także przekracza granicę słyszenia czysto muzycznego, gdy przebiegi dźwiękowe stają się nośnikami emocji albo gdy brzmienia sztuczne imitują śpiew i wydają się biologiczną („bebechową”) ekspresją przeżyć człowieczych. Podobnie film. Nieciągłość narracji filmowej zmierza ku fikcji ciągłości. Wreszcie liryka: słowo bywa w niej przedmiotem prawie dotykalmym, zmysłowo pochwytym. Pokonywanie kodów macierzystych odbywa się w pracowniach artystycznych nieustannie. Stąd wysnuwa się wniosek, że obecność pierwiast-

<sup>13</sup> Zob. W.S. Gribkow, W.M. Pietrow, *Izobrazitielnaja płoskost' i jejo integrirujuszczije swojstwa*, w: *Trudy po znakovym sistiemam*, t. 7, Tartu 1975, s. 214.

ków obcych, *sui generis* „przeszczepów” ze sztuk pokrewnych, jest nie tylko faktem każdej sztuki, ale i cechą odróżniającą sztukę od niesztuki.

W każdej z sztuk niechże wszystkie lśnią – prócz onej,  
Przez którą utwór będzie wyrażony<sup>14</sup>.

Horacjanizm oznacza ponadto uprawomocnienie synestezji jako podstawowej figury poetyki odbioru. Niekiedy interpretacje „synestazyjne” poprzestają na delikatnym, metaforycznym uchwyceniu podobieństw między różnymi sztukami. „Gdy wszystkie stosunki tonów są już znalezione – powiada Matisse – w efekcie musi powstać żywy akord tonów, harmonia podobna do harmonii kompozycji muzycznej”<sup>15</sup>. Ta wypowiedź odnosi się do końcowego etapu pracy nad dziełem malarzkim, ale analogie muzyczne nie powodują zamieszania: chodzi o ogólne normy kompozycji; metaforyczność wyrażenia „żywy akord tonów” jest ewidentna i jawna. Jednakże krytyka z tego kręgu posługuje się też metaforą udosłownioną. Ona rzeczywiście widzi w wierszu malowidło, rozumie znak muzyczny jako element dyskursu itd. Polemika z nadużyciami takich udosłownień staje się polemiką z halucynacyjnym odbiorem dzieła sztuki.

Nurt Lessingowski, odwrotnie, akcentuje suwerenność i odrębność sztuk. Sam Lessing nie przeczy, iż koncepcja *Ut pictura poësis* z *Ars poetica* Horacego zawiera „część prawdy”<sup>16</sup>, podobnie i aforyzm Simonidesa (o poezji będącej mówiącym malarstwem i malarstwie jako niemej poezji) odpowiada rzeczywistym analogiom oddziaływania tych sztuk na odbiorcę. Lessing twierdzi jednakże, iż ponad podobieństwem oddziaływać rozciąga się – ważniejsza – sfera zasadniczych odmienności. Ontologicznych i aksjologicznych. Największe osiągnięcia malarskie imitowane w poezji okazują się jej najdotkliwszymi klęskami. Sztuka słowa „rozporządza pięknościami, których malarstwo nie potrafi osiągnąć”<sup>17</sup>, i odwrotnie, piękności malarskie tym jaskrawiej olśniewają

<sup>14</sup> C. Norwid, *Wita-Stosa pamięci estetycznych zarysów siedem*, w: *Pisma wszystkie*, zebrał i oprac. J.W. Gomułicki, Warszawa 1971, t. 3, s. 524.

<sup>15</sup> Cyt. za: *Mastiera iskusstwa ob iskusstwie*, t. 1, s. 238.

<sup>16</sup> G.E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, cz. 1, przekł. H. Zymon-Dębicki, oprac. J. Maurin-Białostocka, Wrocław 1962, s. 4.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 41.



widza, im bardziej są nieprzekładalne na znaki poezji czy jakiegokolwiek innej sztuki.

Antagonizm tych dwóch idei powraca w różnych epokach cyklicznie. Wydaje się równie intensywnym rytmem dziejów sztuki co i naprzemienność klasycyzmu i romantyzmu. Zdaniem Jacka Woźniakowskiego, malarstwo weszło w fazę przełomu, gdy – jak postulował Maurice Denis – nauczyło się „Pamiętać, że obraz – nim będzie rumakiem, nagą kobietą czy jaką bądź anegdotą – jest w istocie płaską powierzchnią, pokrytą kolorami, zgromadzonymi w określonym porządku”<sup>18</sup>. „Kubizm tłumaczono za pomocą matematyki, geometrii, psychoanalizy itd. – pisał Pablo Picasso w 1923 roku. – Wszystko to literatura. Kubizm ma cele plastyczne. Traktowaliśmy go jedynie jako sposób wyrażenia tego, co odbierają nasze oczy i nasz rozum, wykorzystując wszelkie możliwości barwy i rysunku”<sup>19</sup>. Odrzucone warianty praktyk artystycznych i interpretacyjnych powracają jednak w nowych formach i retorykach. „Literatura – pisze dalej Woźniakowski – to w czasach kapizmu była dla malarza obelga. Teraz nastał znowu czas na szukanie literatury w sztukach plastycznych. Ikonologowie, jungiści od archetypów, toposoidzi, naiwni realiści (...) pięknie się tutaj zgadzają”<sup>20</sup>.

A semiotologowie? Rzecz w tym, że w języku semiotologii ten spór nie może się rozegrać. Na gruncie semiotyki sztuki głos rozstrzygający ma kategoria transmutacji; powoduje to zawieszenie przedstawionych wyżej rozumowań i wprowadzenie nowych rozróżnień. Transmutacja (tłumaczenie intersemiotyczne)<sup>21</sup> oznacza, że tekst uformowany w granicach jednego systemu (np. malarstwa) i rekonstruowany w materiale innego systemu (np. poezji) traci specyficznie malarskie i uzyskuje specyficznie poetyckie właściwości. Na zastrzeżenia Welleka i Warrena, że „chłód w poezji jest czymś bardzo różnym od wrażenia dotykowego, jakiego udziela marmur, a obrazowa rekonstrukcja bieli też się wybitnie różni od zmysłowego jej postrzegania”<sup>22</sup>, trzeba odpowiedzieć: ależ tak! I o to właśnie chodzi. Gdyby efekt poetycki nie różnił się od

<sup>18</sup> J. Woźniakowski, *Co się dzieje ze sztuką?*, Warszawa 1974, s. 114.

<sup>19</sup> Cyt. za: *Mastiera iskusstwa ob iskusstwie*, t. 1, s. 305.

<sup>20</sup> J. Woźniakowski, *Co się dzieje...*, s. 137.

<sup>21</sup> R. Jakobson, *Językowe aspekty tłumaczenia*, w: *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, ks. druga, Wrocław 1975, s. 110.

<sup>22</sup> R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, s. 163.

efektu malarskiego, nie mówilibyśmy o transmutacji, a i sam proceder byłby niepotrzebny: w jakim celu poeta miałby powtarzać cudze, gotowe efekty? Jeżeli tłumaczenie interlingwistyczne nazywamy niekiedy „spolszczeniem”, to mamy na myśli literackie efekty polszczyzny, które nie są i nie chcą być powtórzeniem, są natomiast przetworzeniem literackich oddziaływań mowy obcej. Podobnie w dziele poetyckim, które eksploatuje doświadczenia innych sztuk, interesuje nas ujęzykowanie tych doświadczeń (lub odwrotnie: dewerbalizacja poezji w języku malarstwa czy muzyki). Z tego też względu wypowiedzi takie, jak Anatola Łunaczarskiego o dziełach muzycznych Richarda Straussa, że „Literatury w nich jest w każdym razie dużo”<sup>23</sup>, i jednocześnie sądy eksponujące skrajny izolacjonizm, jak Tadeusza Szulca sąd, iż „Muzyczna tendencja w literaturze, zarówno u poetów, jak i krytyków – zawsze będzie mrzonką”<sup>24</sup>, w języku semiotyki brzmią nieprecyzyjnie. Nie można powiedzieć, iż na przykład w *Średniowiecznym gobelinie o Biezu Białoszewskiego* dużo jest gobelinu, gdyż byłoby to uwikłaniem teorii poezji w paradoksy epoki przedlessingowskiej, ale nie trzeba też przeczyć, iż wspomniany wiersz realizuje tendencję plastyczną środkami poezji. (Spróbuję to wykazać w dalszej części artykułu).

Przedstawiony wcześniej schemat chcę potraktować jako podstawę do zgłoszenia czterech postulatów – w związku z problemami transmutacji.

1. Poezja mówiąca o sztuce importuje na terytorium literatury pewne wartości naddane. Między innymi partycypuje w podejmowanych wciąż od nowa rozwiązaniach antagonizmu dwóch nakazów: nakazu sztuczności i nakazu naturalności wysłowienia artystycznego. Jednocześnie orientacje „malarskie” czy „muzyczne” wytwarzają w liryce specyficzne konfiguracje – nieznane poezji milczącej o sztuce.

Wieloznaczną, zdeterminowaną historycznie opozycję „naturalności” i „sztuczności” wypowiedzi – poezja rozstrzyga głównie poprzez analizę sytuacji w przestrzeni kodów werbalnych. „Sztuczność” oznacza izolację od nieoficjalnych, spontanicznych obyczajów mowy, które formują się wśród systemów paraartystycznych i nieartystycznych. „Naturalnością” wydaje się zatem rezygnacja ze skodyfikowanych w tradycji i przedawnionych w odczuciu poety stylów poezjowania. Odwołania do

<sup>23</sup> A.W. Łunaczarski, *W mirie muzyki*, Moskwa 1958, s. 69.

<sup>24</sup> T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937, s. 31.

problemów innych sztuk dramatyzują ten antagonizm. Sztuki synkretyczne lub niewerbalne wydają się bowiem – silniej niż poezja – przeciążone sztucznością komunikacji socjalnej. Deklaracje wielu artystów sprzyjają takiemu wrażeniu. „Pamiętaj o wzorach pradawnych, nie dopuszczaj się błędów i nie gmatwaj prawideł malarstwa – zbyt gorliwie naśladowując naturę” – pouczał traktat japoński w XVII stuleciu<sup>25</sup>. Baudelaire – ze swoją apologią „szminki”, Oskar Wilde – z twierdzeniem o wyższości nad naturą „artystycznego konwenansu”, Edward Gordon Craig – z koncepcją „nadmarionety”, czy Witkacy – z teorią napięcia mas kompozycyjnych jako mechanizmu czystej sztuki – niepomrotnie rozszerzyli w porównaniu z japońskim poprzednikiem zakres oddziaływania idei sztuczności. Równocześnie świadomość artystów komplikuje i uwieloznacznia to pojęcie – tak gruntownie, że przeistacza się ono w swoje przeciwieństwo. Przewyciężeniem sztuczności (czyli kłamstwa) może być, wedle Kierkegaarda, zgodność uprzedniej wobec tekstu idei z optymalnymi możliwościami ekspresyjnymi danej sztuki. (Tak więc „idea uwodzicielstwa” z mitu Don Juana to idea muzyczna i tylko muzyka oddaje jej autentyczność). Kiedy indziej sztuczność wytworu artystycznego przeciwstawia się naturalności procesu twórczego. „Myślę, że obrazy starych mistrzów – pisał Paul Cézanne – przedstawiające rzeczy w plenerze, są malowane nie z natury, bo nie ma w nich tej prawdziwości i swoistości, jakie cechują naturę”<sup>26</sup>. Rozszerza się zakres teorii *mimesis*: anihilacją sztuczności sztuki okazuje się zgodność wypowiedzi z naturą artysty (Picasso), z prawami ducha (Franz Marc), z uwiecznionymi w zdrowym rozsądku energiami podświadomości (Breton). Dlatego Matisse, nie naturalista ani nie realista naiwny, może wyznać: „Lubię te słowa Rodina: »Kopiuje naturę«. Leonardo da Vinci mówi: »Kto umie kopiować – umie tworzyć«”<sup>27</sup>.

Poezja włącza się w te labirynty, mając na względzie zrazu własne, literackie interesy. Liryka stylizacyjna odwołuje się do sztuki po to, aby dać dowód prawdy swych zobaczeń.

Jak u Rembrandta siedzą tutaj, którzy  
dokoła świata obrócili nie raz,

<sup>25</sup> Cyt. za: *Mastiera iskusstwa ob iskusstwie*, t. 1, s. 123.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 145

<sup>27</sup> Ibidem, s. 240.

ci przemysłowcy – ze złotym świeceniem  
piennych kielichów<sup>28</sup>.

Można by to nazwać chwytem uzgodnionego widzenia przedmiotu. Poezja potwierdza prawdę „złotego świecenia” kielichów – malarstwo uzasadnia poetyckie odczuwanie owych „złotych świeceń”.

Z kolei liryka faworyzująca naturalność wypowiedzenia (liryka, którą podawał za wzór polski krytyk, gdy parafrazując Miłosza, upominał poetów lat sześćdziesiątych: „Przestańcie mówić jakimś sztucznym basem”<sup>29</sup>) traktuje sztukę jako negatywny układ odniesienia. Kraina sztuczności to kraina obłudy. Bal manekinów, parada kukielek, papier z martwymi znakami.

uczestniczę całym zapasem strachu i cierpienia  
w ogromnym kawałku dra Tulpa<sup>30</sup>

– pisze Andrzej Bursa w wierszu o wyobrażeniu śmierci. Nie to jest przerażające, że człowiek umiera, lecz to, że uciekając – jak bohater Bursy – od gotowych konwencji kultury, gdyż okazały się one kłamliwe i okrutne, staje się w końcu, bez szansy protestu, aktorem „artystycznego konwenansu” sekcji zwłok, konwenansu, który zakrzepł w starym malowidle. „Ograny kawałek dra Tulpa”, słynny obraz Rembrandta, jest dlatego ograny, że – słynny. Sztuczność sztuki oburza, gdyż uzurpuje sobie prawo ujarzmienia tego, co niepowtarzalne, wtłaczania żywych biografii w martwe formy znieruchomiałego rytuału. Śmierć bohatera Bursy to śmierć podwójna i podwojona: pomyśleć siebie jako część obrazu, wejść w świat figur malowanych – to tyle, co zostać trupem wśród trupów.

Częściej poezja – po prostu – przyjmuje do wiadomości sztuczność sztuki, rezygnuje z pochwał i potępień, eksploatując na własne potrzeby opozycję naturalności (fenomenowi życia) i sztuczności (przecucia zaświatów). Niekiedy ubocznym skutkiem owej eksploatacji staje się ćwiczenie wyobraźni artystycznej. Im głębiej czytelnik wiersza wnuknie we własną pamięć o doznaniach sztuki, tym pełniej zaistnieje dramat wiersza. W poświęconym pamięci Stefanii Zahorskiej *Obrazie Wierzyń-*

<sup>28</sup> J. Łukasiewicz, *Wino w Cartagenie*, w: *Morze u poetów*, wybór i oprac. Z. Jankowski, Gdańsk 1977, s. 269.

<sup>29</sup> J. Kwiatkowski, *Remont pegazów*, Warszawa 1969, s. 301.

<sup>30</sup> A. Bursa, *Utwory wierszem i prozą*, wybrał i oprac. S. Stanuch, Kraków 1973, s. 88.

skiego nawarstwiają się metafory: malowidło staje się lustrem, malar-  
skie odbicie pejzażu przeistacza się w odbicie zwierciadlane – i obydwie  
nałożone na siebie utrwalenia rzeczywistości okazują się wędrówką na  
jej drugą, „tamtą” stronę.

Był obraz na żółtym, napiętym płótnie,  
Kolory w czerwonym oleju, w jasności szkła,  
I nagle starto ten obraz, zostało lustro matowe,  
Szkłana kra.

Weszła w lustro, mówili: idź dalej,  
Do końca suchej ciemności, więc szła,  
Coraz to dalsza, coraz to mniejsza,  
I tylko skaza po niej została,  
Rtęć wykruszona  
W marmurze matowym szkła<sup>31</sup>.

Zwróćmy uwagę, że metamorfoza płótna w szkło, przemiana czer-  
wieni farb olejnych w achromatyczną kompozycję czerni i bieli (rtęci,  
marmuru, szkła) nie tylko apelują do symbolicznych znaczeń barw,  
zrozumiałych poprzez metonimie (czerwień: krew; czern, rtęć, mar-  
mur: cmentarz), ale także angażują pamięć zmysłowego obcowania  
z ikonosferą sztuk plastycznych. Zastanawiające jest podobieństwo  
tego utworu do wiersza Przybosa poświęconego pamięci Władysława  
Strzemińskiego. Ten sam tytuł: *Obraz*. Taki sam motyw: droga. „Zapa-  
trzeni szliśmy dalej, drogę wieńczył nam las, / stała ciemna laurowa dą-  
browa”. Przybós stawia odbiorcy trudniejsze zadania. Droga staje się tu  
obszarem niewyjaśnionych zrazu cudowności. „Dzień gwałtownie się  
rozwarł, słońce wstało od razu w południe”. Kto nie zna solarycznych  
malowideł Strzemińskiego i nie oglądał jego unistycznych kompozycji,  
może nie doczytać się w tym wierszu myśli, że wędrówka odbywa się  
tu w przestrzeni sztucznej. Lub: sztuczniejszej. W głąb obrazu. Prawa  
malarzkiej teorii widzenia opanowują postrzeganie świata pozamalar-  
skiego. Stąd wrażenie cudowności. „Cienie były, jakby wyszły z ognia  
złote, / malowałeś na łunie”. Czern słońca, ogniistość cienia; to powi-  
dokowe odwrócenie było jednym z najważniejszych konceptów artysty.  
Zakończenie wiersza – w powiązaniu z epitafią dedykacją – sugeruje

---

<sup>31</sup> K. Wierzyński, *Poezje*, wyboru dokonał M. Sprusiński, Kraków 1975, s. 463.

taki sam jak u Wierzyńskiego finał: znikanie w malowidle, czyli śmierć. „I – zachodząc – rysowałeś horyzont za horyzontem”<sup>32</sup>.

Zajmujemy się partykularyzmem liryki. Wiedza malarska wzbogaca odbiór wiersza, ale sama nie stanowi celu prymarnego.

Autentycznym spełnieniem założeń poetyki transmutacji jest *Średniowieczny gobelin o Bieczu*. Dokonajmy najpierw eksplikacji jednego wyrażenia z tego wiersza, w oderwaniu od całości: „Cynobry obronne na zrębie”. Można ograniczyć interpretację do kombinacji lingwistycznych – możliwych w polu konotacji słowa. Jest to metonimia, metonimia urządzeń fortyfikacyjnych lub ubiorów ludzi broniących dostępu do jakiejś zamkniętej przestrzeni. „Obronność” ma barwę czerwieni (krwi? ognia? chorągwi?). Instrumentacja sugeruje figurę etymologiczną, usamodzielnia się częstka słowa „cyno” i można pomyśleć o cynie, o metalu: czerwień stanie się czymś metalicznym. Na tej samej zasadzie „na zrębie” będzie znakiem walki wręcz, „rąbania”. Ale analizowany trop jest nadto jeszcze rezultatem transmutacji. Odwołuje się do sytuacji odbioru dzieła plastycznego. Wykracza poza skojarzenia ściśle językowe. Mówi o gobelinie. Oglądanie powtarza proces sporządzania tkaniny gobelinowej. Poziom materialny (Roman Ingarden mówiłby o „malowidle” jako fizycznej podstawie bytowej dzieła plastycznego) i poziom rzeczywistości przedstawionej (poziom „obrazu” wedle Ingardena<sup>33</sup>) nakładają się na siebie. Białoszewski kwestionuje dwupoziomość struktury tekstu plastycznego. „Cynobry” odnoszą się do niższej, materialnej, a „obronne” i „zręby” do wyższej, wizyjnej kondygnacji. Zburzenie tej hierarchii daje metaforę. Ten chwyt się powtarza:

Tylko gdzieś  
okno zaszyte twarzą  
i skrzyżowaniem gotyckich rękawów  
czy bramy czarny prostokąt  
zasupłany staruchą zgarbioną<sup>34</sup>

Tu już dochodzi do naruszenia hierarchii trójpoziomowej. Słowa „zaszyć” (zaszyć niemi jakiś fragment płaszczyzny), „zasupłać czarny prostokąt”, „skrzyżować” – przedstawiają pracę nad gobelinową kom-

<sup>32</sup> J. Przyboś, *Utwory poetyckie. Zbiór*, Warszawa 1971, s. 279.

<sup>33</sup> R. Ingarden, *Studia z estetyki*, Warszawa 1958, t. 2, s. 67.

<sup>34</sup> M. Białoszewski, *Obroty rzeczy*, Warszawa 1957, s. 22.

pozycją, która jest spotkaniem materii plastycznej: jej jakości konturowych (krzyż, prostokąt), kolorystycznych (czarny), fakturowych (szyć, supłać). „Okno”, „twarz”, „rękaw”, „zgarbiona starucha” uobecniają rzeczywistość przedstawioną. Wreszcie „gotycki” odnosi się do trzeciej, najwyższej, ikonologicznej warstwy dzieła plastycznego. Naruszenia układu warstwowego są tu tak ostentacyjne, że – paradoksalnie! – uwykuklają ten układ. Uczą odróżniania warstw. Przekazują zarazem prawdę psychologii odbioru, kiedy to wzrok – raz ucieka w iluzję obrazu, raz zatrzymuje się na płótnie, gubi się wśród nici, supłów, zaszyć lub pokonuje opór materialnych ukształtowań.

2. Język-pośrednik. Jak wiemy, jednym z powodów wygnania poetów z idealnego państwa Platona było podejrzenie, iż poezja nie rozumie rzeczywistości, którą naśladuje. Podobnie – malarstwo. Malarz maluje szewca, pisał Platon, ale w rzemiośle szewskim nie ma rozeznania; publiczność też go nie ma – ona widzi tylko barwy i kontury<sup>35</sup>. Lecz może te dwie sztuki „nierozumiejące” – rozumieją się przynajmniej w polu spraw natury artystycznej? Czy Białoszewski rozumie gobelin? Szymborska – Rubensa? Herbert – Malewicza? Co wyznacza kryteria oceny owych poetyckich zrozumień-niezrozumień? Decyduje nie „naga” sztuka, lecz stan świadomości artystycznej – uzewnętrznionej w obyczajach mowy. Jeżeli Wisława Szymborska taką oto apostrofą rozpoczyna swój dialog liryczny z kobietami z płócien Rubensa:

O rozdylone, o nadmierne  
i podwojone odrzuceniem szaty,  
i potrojone gwałtownością pozy  
tłuste dania miłosne!<sup>36</sup>

– to można z nią polemizować: czy „odrzucenie szaty” istotnie daje złudzenie „podwojenia” ciała, bo może sprzyja temu akurat paleta Rubensa, podczas gdy inne światłocienie byłyby miniaturyzacją ciał półobnażonych? Czy w gwałtowności pozy zawsze tworzy się efekt wyolbrzymienia sylwetki, bez względu na inne parametry kompozycji? Wiersz eksplikuje prawdę cząstkową. Rekonstruuje schematycznie rzeczywistość Rubensowych malowideł. Jest dewiacją tej rzeczywistości. Ale, podkreślam, można z nim polemizować, co znaczy, iż wypowiedź

<sup>35</sup> Por. *Driewniegrieczeskaja litieraturnaja kritika*, s. 96.

<sup>36</sup> W. Szymborska, *Wybór wierszy*, Warszawa 1973, s. 68.

poety sytuuje się w przestrzeni norm języka, którym rozmawiamy o malarstwie. Powtórzmy więc: językiem pośredniczącym między liryką a innymi sztukami jest język dyskursu o sztuce – określony poprzez obyczaje zachowań werbalnych wobec malarstwa, muzyki, tańca itd. Odwołując się do języka-pośrednika, określamy historyczny stopień prawdopodobieństwa odczytania danego wiersza jako „mówiącego o sztuce”. Myśl poetki o „potrojeniu gwałtownością pozy” może uchodzić za myśl dostatecznie „malarską” – pod warunkiem, iż odnajdzie się w obiegu myśli krążących wokół wartości uznawanych za specyficznie malarskie.

Dzieje refleksji nad sztuką zmieniają kryteria języka-pośrednika. W latach triumfu Matejki wyrażenia w rodzaju „król-duch sztuki polskiej”, „rachunek sumienia”, „przemiana dziejowa”, „wieszczba sztuki”, hasła ze stratosfery ideologicznej: sponad teorii widzenia – uważano za zupełnie prawomocne formy wysłowienia problemów malarstwa. „Płaska powierzchnia? porządek kolorów? konstrukcja? – [Matejko] nad tym się nie bardzo zastanawiał. To nie znaczy, że się nie borykał z takimi sprawami. (...) Chciał dać niektórym obrazom blask witrażu: pracował wściekle, »forsował« kolor, a potem wołał z rozpaczą: »Psiakrew, ugier i ugier!«”<sup>37</sup>.

Transmutacja nie jest rekonstrukcją dzieła sztuki, jeżeli dzieło pojmować jako rzeczywistość absolutnie pewną i niezmienną, która może mieć tylko jeden, nieodwołalny aż do końca świata, porządek opisu. Transmutacja jest rekonstrukcją dzieła sztuki, jeżeli (za Makuřovskim) pojmujemy dzieło jako strukturę dynamiczną, ewoluującą w historii. W takim ujęciu poezja odtwarza, a niekiedy – postuluje określony stosunek do sztuki. Interweniuje w procesy percepcyjne, mówi o przebiegach odbiorczych, zajmuje się swoistością muzycznego słyszenia czy malarskiego widzenia. Język-pośrednik to nie tylko zjawisko procesualne, ale i wewnętrznie zróżnicowane. Jego hierarchia kształtuje się wskutek wyodrębnienia oficjalnych, półoficjalnych i zupełnie intymnych retoryk komunikacji artystycznej. Jeden tylko przykład. Szesnastowieczny wierszowany traktat Meszchediego (o kaligrafii) głosił, iż rezultaty optymalne daje przekaz ustny (gdy mistrz czeladnikowi

<sup>37</sup> J. Woźniakowski, *Co się dzieje...*, s. 115.



zwierza swoje zawodowe tajemnice); o niebo gorzej radzi z tym sobie wiersz; najgorzej proza:

Wykładać wierszem prawa kaligrafii  
to, moim zdaniem, czysty błąd.  
Nie wolno pisać o nich także prozą,  
to już zupełnie nie wchodzi w rachubę.  
Albowiem pismo nie ma końca ni początku,  
jest bezgraniczne jak słowo.  
Jednak o kilku literach osobnych  
opowiem (...) <sup>38</sup>.

Język-pośrednik ustawicznie przeżywa załamania wewnętrzne i nie tylko poezja, lecz całość mowy zorientowanej ku sztuce boryka się ze schematycznością, częstkowością, kłamiwością form werbalnych. Teorie odmawiające liryce prawa udziału w tych procesach – popadają w zabawny paradoks. Opisuje się za pomocą słowa osobliwości na przykład malarstwa, aby udowodnić, że są one nie do wysłowienia. Lessing szukał wyjścia z tego paradoksu. Był zdania, że mowa ludzka daje pewne wyobrażenia o malarstwie, przy czym są one wierniejsze faktom plastycznym niż to, co potrafi przedstawić mowa poetycka. Poetyckość byłaby więc rozpraszaniem energii komunikacyjnej i zanikaniem funkcji poznawczo-przedstawiającej. Wiemy, że nie dotyczy to całej poezji. Wszystko zależy od tego, jaki stan języka poetyckiego i jaki stan mowy praktycznej porównujemy ze sobą.

Język-pośrednik służy badaczowi wcale nie tylko do kolekcjonowania błędów i wypaczeń transmutacji poetyckich, lecz odsłania wspólność niepowodzeń wysłowienia – całej grupy kodów werbalnych. Bo i esej artystyczny jest niepokodzony sam z sobą, i w nim także pojawiają się sądy takie, jak Rilkego o listach Cézanne'a (zdaniem poety malarz w swej korespondencji „Nie potrafił niemalże nic wyrazić; zdania, których próbuje, płaczą się, jeżą i supłają, aż w końcu porzuca je ze złością”<sup>39</sup>). Korzystając z eseju, który rozumiem jako nazwę wielu gatunków wypowiedzi dyskursywnej o sztuce, poezja czyni obiektem analizy nie tylko samą sztukę, ale i eseistyczne traktowanie sztuki. Wiersz staje się metawypowiedzią dwuwarstwową, apeluje do dwóch

<sup>38</sup> Cyt. za: *Mastiera iskusstwa ob iskusstwie*, t. 1, s. 162.

<sup>39</sup> Cyt. za: E. Grabska, *Moderniści o sztuce*, Warszawa 1971, s. 445.

„planów zawartości” – jednocześnie. Bez trudu można wykazać obecność cytatów i parafraz manifestu Kazimierza Malewicza *Suprematyzm w Studium przedmiotu* Herberta<sup>40</sup>. Malewicz pisze o czarnym kwadracie na białym tle, który oznaczał rozstanie z „wszystkim, co kochaliśmy – i czym żyliśmy”. Ze światem piękna przedmiotowego. Herbert powtarza tę sytuację pożegnania dawnych wartości i dawnego piękna:

zaznacz miejsce  
gdzie stał przedmiot  
którego nie ma  
czarnym kwadratem  
będzie to prosty tren  
o pięknym nieobecnym  
męski żal  
zamknięty w czworobok

Malewicz: „Żadnych wizerunków rzeczywistości – żadnych ideowych wyobrażeń – tylko pustynia”.

Herbert:

masz teraz  
pustą przestrzeń  
piękniejszą od przedmiotu  
piękniejszą od miejsca po nim

Malewicz: „Ale pustynia jest wypełniona duchem bezprzedmiotowego odczucia, które przenika wszystko”.

Herbert:

jest to przedświat  
biały raj  
wszystkich możliwości

Lista zbieżności byłaby tu dłuższa. Rzecz w tym, że Herbert poprzez nowe ukierunkowanie monologu („ja” z manifestu Malewicza zastępuje tu rozmowa z „ty”), a głównie poprzez obrazowe walory słowa ukazuje dramat języka, który przeciwstawia się czystej idei abstrakcjonizmu

---

<sup>40</sup> Wspomina o tym J.M. Rymkiewicz w rozprawie interpretacyjnej o *Studium przedmiotu* (w: *Liryka polska. Interpretacje*, pod red. J. Prokopa, J. Sławińskiego, Kraków 1971, s. 485–486; ibidem, tekst wiersza Herberta, s. 467–470). Manifest Malewicza w: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963, s. 388–402.

malarskiego. Abstrakcjonizm, wedle Ingardena, dąży do całkowitej eliminacji podobieństwa rzeczywistości obrazu do rzeczywistości pozaartystycznej utrwalonej w pamięci wzrokowej<sup>41</sup>. Tymczasem język werbalny wizualizuje bezprzedmiotowość. Nazwy geometryczne („pion”, „poziom”) nie wyrażają w pełni Malewiczowego „szczęścia”. A słowo „pustynia” jest już zdradą abstrakcji.

możesz tam wejść  
krzyknąć  
pion – poziom

– powiada Herbert, ale natychmiast: „uderzy w nagi horyzont / prostopadły piorun”. Horyzont jest jeszcze „nagi”, piorun – jeszcze „prostopadły”, pojęciowy. To wydaje się „rajem możliwości” wyobraźni wyzwolonej spod tyranii rzeczy. Choć i „horyzont”, i „piorun”, i „raj”, a zwłaszcza „nagość” – podstępnie zanieczyszczają sterylność abstrakcji. I oto:

niestworzony świat  
tłoczy się przed bramami obrazu  
aniołowie oferują  
różową watę obłoków  
drzewa wtykają wszędzie  
niechlujne zielone włosy  
(.....)  
nawet wieloryb prosi o portret

W końcu abstrakcjonizm – pod presją języka – przeistacza się we własne przeciwieństwo: w surrealizm. „Czarny kwadrat”, cień przedmiotu, którego nie ma, rodzi nowy przedmiot: krzesło „piękne i bezużyteczne jak katedra w puszczy”. Interpretacja procesów malarskich za pośrednictwem języka eseju jest tu interpretacją stosunku języka o sztuce do języka sztuki.

3. Poezja różnicuje się w zależności od tego, jakie teksty stanowią obiekt transmutacji, werbalne czy niewerbalne. O transmutacji właściwej możemy mówić w odniesieniu do systemów niewerbalnych. Natomiast stosunek poezji do przekazu synkretycznego jest zawsze dwuznaczny. Z jednej strony to stosunek słowa do słowa (gdyż słowo

---

<sup>41</sup> Por. R. Ingarden, *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym*, „Estetyka” 1960, nr 1.

stanowi składnik wypowiedzi synkretycznej). Z drugiej – stosunek słowa do niesłowa, do niewerbalnych znaków teatru czy filmu. To roz-dwojenie daje o sobie znać w praktyce pisarskiej. Co określa – dajmy na to – „teatralną” orientację w liryce? Składają się na nią zarówno wiersze w stylu *Odszczepieńca* Antoniego Słonimskiego, jak i wiersze w rodzaju *Kurtyn w moich sztukach* Tadeusza Różewicza. *Odszczepieniec* przypomina urywek z dramatu. Pojawiają się w nim nawet didaskalia: „(Noc. Przed namiotem. Pustynia Perska)”<sup>42</sup>. Ten wiersz nie komentuje problemów teatru; znajduje się wobec teatru w relacji metonimicznej. Funkcję języka-pośrednika spełniają w takich wypadkach formy literatury dramatycznej – wrośniętej w teatr. *Kurtyny w moich sztukach*, odwrotnie, przedstawiają działanie maszyny teatralnej oraz tworzenie się znaczeń w kodach scenograficznych:

kurtyny  
w moich sztukach  
zwisają  
na scenie  
na widowni  
jeszcze po zakończeniu  
przedstawienia  
lepią się do nóg  
szeleszczą  
piszczą<sup>43</sup>

Wiersz Różewicza komentuje odbiór niewerbalnych znaków teatralnych, a co za tym idzie, podlega normom transmutacji *sensu stricto*. I tak jest najczęściej: liryka „teatralna”, wkraczająca w kompetencje semiotyki teatru, ukazuje teatr zdewerbalizowany. Mówi o scenografii, ruchu scenicznym, aktorze, wizji inscenizatorskiej itd. Nader rzadko udaje się w poezji ocalenie pełnej integralności sztuki synkretycznej. Posługując się terminologią translatologiczną, powiedzieć by można, iż w przekładzie z teatru na poezję dominuje redukcja, podczas gdy tłumaczenie z kodu plastycznego na kod poetycki faworyzuje amplifikację. Nierzadko obraz malarski – opowiedziany wierszem – przekształca się w obraz widowiskowy. Bezruchowi malowidła literatura

<sup>42</sup> A. Słonimski, *Poezje zebrane*, Warszawa 1970, s. 560.

<sup>43</sup> T. Różewicz, *Poezje zebrane*, Wrocław 1971, s. 663.

przeciwstawia ruch. Opis obrazu *Salome* w *Á rebours*<sup>44</sup> „zapomina” ustawicznie o tym, że odnosi się do znieruchomiałych wizerunków ludzi i przedmiotów, okazuje się opowieścią o jakimś żywym, dynamicznym rytuale. Podobnie dzieje się w licznych wierszach. Co ciekawe: obrazy malarskie w poezji stają się obrazami mówiącymi (*Mozaika bizantyjska* Szymborskiej, *Madonny polskie* Harasymowicza). Widowiska inscenizowane w liryce przypominają teatr! Niekiedy upodabniają się do rytuałów, obrzędów, uroczystości. Słowem: malarstwo zmierza tu w stronę synkretyzmu. Wśród owych „inscenizacji” wyodrębnia się także „teatr wyobraźni”, w którym działania i monologi bohaterów z malowideł otwierają obszary fantastyki. Co by się stało, gdyby ożyły kobiety z portretów pewnej szkoły malarskiej? – zastanawia się w jednym z esejów Baudelaire. W poezji: ożywają portrety i pejzaże – i opuszczają ramy malowidła. W *Kobietach Rubensa* Szymborskiej:

Ich chude siostry wstały wcześniej,  
zanim się rozwidniło na obrazie.  
I nikt nie widział, jak gęsiego szły  
po nie zamalowanej stronie płótna<sup>45</sup>.

Cudowność, baśniowość – staje się niekiedy agresywną groteskowością, na przykład w *Komentarzach do fotografii* Witolda Wirpszy. W tej przestrzeni poezji wciąż od nowa organizuje się i wyświetla mit Doriany Graya.

4. Transmutacyjne uświłowienia poezji – zwracałem już na to uwagę – nie zawsze oznaczają rekonstrukcję w pełni artystycznych swoistości sztuki niewerbalnej. Jakże często poezja odwołuje się do niższych, paraartystycznych lub zgoła nieartystycznych porządków kultury. A więc: do znaków komunikacji ikonicznej lub komunikacji akustycznej, które nie są jeszcze malarstwem czy muzyką, stanowią natomiast tworzywo, przeczcucie, „brudnopis” tych sztuk. Można się zastanawiać, czy wiersz Wilemira Chlebnikowa<sup>46</sup>, poetycka interpretacja starohinduskiej miniatury – przedstawiającej Wisznu na słońcu splecionym z sylwetek kobiecych – ocala specyficzne własności grafiki. Nie ulega jednak wątpliwości, że pełne odczytanie sensów tego wiersza wymaga znajomo-

<sup>44</sup> Zob. E. Grabska, *Moderniści o sztuce...*, s. 142–146.

<sup>45</sup> W. Szymborska, *Wybór wierszy*, s. 69.

<sup>46</sup> Por. W.W. Iwanow, *Oczerki po istorii siemiotiki w SSSR*, Moskwa 1976, s. 155.

ści tej właśnie miniatury. Jej koncept to koncept plastyczny – trudno przekazywalny za pomocą słów. Niejednokrotnie plastyczne podteksty poezji sugerują konieczność wyobrażenia sobie umownych symboli komunikacji ikonicznej. Są to symbole powszechnie akceptowane i same w sobie nie mają żadnej wartości estetycznej. Dzieje się tak między innymi w *Footballu* Tadeusza Peipera. Wiersz opowiada o locie ptaka. W końcu okazuje się, że lot ptaka był lotem „piłki dzielnie kopniętej”. Najbardziej zagadkowe informacje pojawiają się w drugiej części tekstu. Oto, czytamy, szybuje ptak,

który na szczycie umiałby być zdaniem z wiśni.

Co to jest „zdanie z wiśni”? Mowa o drzewie czy o owocu? W liryce dosyć często pojawia się kwitnąca gałąź wiśni: czy gałąź przypomina zdanie? albo zdanie – gałąź? Ptak umiałby być także:

czerwonym rozkazem radości w błękitnym cyrku,  
a, opadając, chłostał niebo jak gniewna kreska<sup>47</sup>.

Skoro przedtem była mowa o „zdaniu”, wyrażenia „gniewna kreska” i „rozkaz radości” mogą być peryfrazami wykrzyknika. „Zdanie z wiśni” to zdanie rozkazujące. Graficzny kształt wykrzyknika przypomina rysunek owocu wiśni. Ale nie tylko. W podobnej formie graficznej – zgodnie z konwencją rysunkowego przedstawiania przedmiotów w ruchu – narysowalibyśmy piłkę spadającą. Otrzymujemy trzy warianty tej samej figury, z charakterystyczną dwudzielnnością. U góry: pionowa kreska lub kilka kresek (jako „ślad” lotu piłki). U dołu: okrąg, kółko, kropka.

*Football* jest wierszem-zagadką. Wyjaśnienie pojawia się na końcu, ale w tekście istnieją poszlaki, które dają szansę wcześniejszego rozszyfrowania reguł gry. Nie słowa, lecz wskazane słowami znaki komunikacji ikonicznej są tu właśnie poszlakami ułatwiającymi poprawne rozwiązanie: zobaczenie ptaka jako piłki.

Powtórzmy, iż byłoby uproszczeniem traktowanie *Footballu* jako wiersza „mówiącego o sztuce”, o plastyce artystycznej. Należałoby powiedzieć raczej, że takie wiersze apelują do nieartystycznych porząd-

---

<sup>47</sup> Cyt. za: *Poezja polska 1914–1939. Antologia*, wybór i oprac. R. Matuszewska, S. Pollak, Warszawa 1962, s. 386.

ków komunikacji społecznej, które są materiałem sztuk plastycznych. Nie każde słowo wprowadzone do kolażu malarskiego, do filmu czy do dzieła muzycznego – reprezentuje literaturę. Może być słowem mowy dziennikarskiej, elementem subkodu jakiejś nauki, fragmentem językowej potoczności. Podobnie nie każdy znak z systemów niewerbalnych – wprojektowany w scenariusz odbioru monologu lirycznego – bywa reprezentantem sztuki niewerbalnej. Rozróżnienia artystycznych, paraartystycznych i nieartystycznych kontekstów wiersza bywają nader uciążliwe, gdyż granice między tymi trzema porządkami zmieniają się w dziejach kultury. Sądzę jednak, iż wprowadzenie takich rozgraniczeń stanowi zupełnie elementarny warunek badań nad mechanizmami transmutacji.